

Ein Gespräch zu nichtinstitutionellen Sammlungen am Beispiel des Graffiti-Archivs von Mirko Reisser

Ewald, Sanja

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ewald, S. (2020). Ein Gespräch zu nichtinstitutionellen Sammlungen am Beispiel des Graffiti-Archivs von Mirko Reisser. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, 12, 49-57. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-16092>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

EIN GESPRÄCH ZU NICHTINSTITUTIONELLEN SAMMLUNGEN¹ AM BEISPIEL DES GRAFFITI-ARCHIVS VON MIRKO REISSER

Sanja Ewald

Auftakt

Flüchtigkeit ist ein wesentliches Charakteristikum von Graffiti: Schon während des Schreibprozesses im öffentlichen Raum finden häufig Zerstörungs- und Transformationsprozesse statt, wenn beispielsweise ein altes Graffiti von einem neuen Graffiti überschrieben wird oder wenn innerstädtische Sauberkeitskonzepte dafür sorgen, dass Graffiti unverzüglich entfernt werden.² Doch auch Witterungseinflüsse und Umweltfaktoren oder gar ein Abriss können längerfristig für eine Erosion und ein Verschwinden der Graffiti sorgen.

Um der Vergänglichkeit dieser Kunstform entgegenzuwirken, werden die Schriftzüge nach dem Auftragen von der beziehungsweise dem jeweiligen Künstler*in oder ihrer beziehungsweise seiner Crew üblicherweise fotografisch dokumentiert.³ So kommt der Speicherung des fotografischen Dokuments eine zentrale Rolle im Gesamtkontext der Graffiti-Kunst zu, denn erst durch sie werden die Graffiti aus dem öffentlichen Raum nachhaltig verfügbar und archivierbar gemacht. Diese Fotografien, welche zunächst nur für die persönliche Dokumentation der Künstler*innen vorgesehen waren, fanden in den letzten Jahrzehnten nicht nur Eingang in museale und institutionalisierte Zusammenhänge, sondern auch in Privatsammlungen.

Mirko Reisser alias DAIM ist seit 1989 ein zentraler Akteur der Hamburger Graffiti-Szene und gilt mittlerweile technisch als einer der besten Graffiti-Künstler weltweit.⁴ Neben seiner künstlerischen Tätigkeit baut er seit über zehn Jahren ein eigenes Graffiti-Archiv auf, welches momentan noch nicht öffentlich zugänglich und auch noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet ist.

1 Der Begriff ›nichtinstitutionelle Sammlung‹ ist eine eigene Wortkreation und der Versuch, den Bereich zwischen privater Sammlung und institutionellem Archiv zu beschreiben.

2 Vgl. Alexandra Bröckl: »Hässliche Flecken am Herz der Alpen«, Graffiti und seine Gegner in der »Weltstadt« Innsbruck. In: Bricolage. Innsbrucker Zeitschrift für Europäische Ethnologie 6 (2010), SOS – Sauberkeit Ordnung Sicherheit, in der Stadt. Innsbruck 2010, S. 115–129, hier S. 126.

3 Heidi Pfeiffenberger: Style Writing. Skripturale Ästhetik zwischen Text und Bild am Beispiel von Karlsruhe und Mannheim. Karlsruhe 2018, S. 29.

4 Bernhard van Treeck: Das große Graffiti-Lexikon. Lexikon-Imprint-Verlag, Berlin 2001, S. 66.

Ich selbst habe Mirko Reisser im Juni 2018 im Rahmen meiner freiberuflichen Tätigkeit an Museen getroffen. Zum Zeitpunkt des Institutskolloquiums habe ich zwei Vormittage mit ihm in seinem Archiv verbracht, welches zurzeit noch in seinem Atelier beheimatet ist. An den beiden Tagen habe ich Interviews geführt und mir einen ersten Überblick über den Sammlungsbestand machen können.

Hinter meiner Einladung zu dem Kolloquium stand primär die Überlegung, dass ich in einem Gespräch mit dem Künstler die Sammlungsidee eines Archivs vorstelle, das nicht an eine Institution, sondern an eine Person gekoppelt ist und daraus folgend nach dem Mehrwert einer nichtinstitutionellen Sammlung frage. Zum anderen entstand für mich die Idee, gemeinsam mit den Teilnehmer*innen des Kolloquiums Fragen und Begrifflichkeiten nach Praktiken, Strategien und Ordnungssystemen nachzugehen, aber auch mögliche Definitionen zur Differenzierung einer Sammlung und eines Archivs zu entwickeln und zu reflektieren.

Dieser Einblick skizziert in weiten Teilen die Kolloquiumssitzung vom 5. Dezember 2018; ergänzende Informationen haben sich aus weiteren Gesprächen zwischen Mirko Reisser und mir sowie aus Interviews mit Studierenden⁵ im Rahmen des gemeinsamen Seminars ›Von der Wand ins Archiv. Kulturhistorische Perspektiven auf ein Graffitiarchiv‹⁶ ergeben.

Zur Person Mirko Reisser

Mirko Reisser wurde 1971 in Lüneburg geboren und begann mit 17 Jahren zunächst illegal Graffiti zu sprayen. Bereits ein Jahr später folgten die ersten legalen Auftragsarbeiten. Nach seinem Abitur 1991 gab er sich als selbständiger Künstler das Pseudonym DAIM. 1996 nahm er sein Studium der Freien Kunst an der *Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern* in der Schweiz auf. Bis heute agiert Mirko Reisser erfolgreich unter seinem Künstlernamen DAIM und hat bereits große Teile der Welt bereist und an einer Vielzahl von Museums- und Galerieausstellungen teilgenommen. Seit 2005 wird DAIM durch die *ReinkingProjekte* in Hamburg vertreten⁷, durch die auch ich ihn kennengelernt habe.

5 Am 23. und 24.5.2019 führten die Studentinnen Johanna Horn, Anna-Selina Lakotta, Bianka Schaffus und Esther Wrobel im Rahmen des Seminars ›Von der Wand ins Archiv‹ Interviews mit Mirko Reisser.

6 Dem Gedanken der Kollaboration folgend haben Mirko Reisser und ich im Sommersemester 2019 das Seminar ›Von der Wand ins Archiv. Kulturhistorische Perspektiven auf ein Graffitiarchiv‹ veranstaltet. Seit November 2019 bin ich Doktorandin im Exzellenzcluster Understanding Written Artefacts mit einer Arbeit zu ›Graffiti: ephemere Inschriften im urbanen Raum – Style Writing in Hamburg in den 1980er und 1990er Jahren‹, für dessen Datenerhebung ebenfalls die Materialien aus dem Archiv von Mirko Reisser als Forschungsgrundlage dienen.

7 *Mirko Reisser: About* (2019). URL: <https://mirkoreisser.de/about/> (Stand: 1.7.2020).

Sein Stil kann dem sogenannten *Style-Writing* (kurz ›Writing‹ genannt) zugeordnet werden, welcher seit den 1970er Jahren eine eigenständige kulturelle Schriftform in urbanen Landschaften bildet. Der Ursprung dieses Stils findet sich in der amerikanischen Graffiti-Kultur der 1960er und 1970er Jahre. Er ist als Teil der Hip-Hop-Bewegung sowie durch einschlägige Filme und Fotobücher zu einem globalen Phänomen geworden.⁸ Die Schriftbilder entstehen dadurch, dass der beziehungsweise die Akteur*in (›Writer‹⁹) sein beziehungsweise ihr selbstgewähltes Pseudonym oder das seiner beziehungsweise ihrer Gruppe (›Crew‹) im öffentlichen Raum entweder durch einfache Schreibgeräte (wie Bleistift, Kugelschreiber, Filzstift) schreibt, mit Farbdosen sprayt oder auch mit Pinseln malt. Diese Ausführungen geschehen entweder spontan durch das schnelle Schreiben des Signaturkürzels (›Tags‹) oder geplant durch aufwändig ausgefertigte ›Pieces‹.¹⁰ Der Name ist dabei das Identitätstragende Element und oft zugleich einziger Bestandteil dieser Inschriftenform.¹¹ Eine Besonderheit dieser Schriftgattung ist eine sehr schlichte, aber dennoch stilisierte Schriftlichkeit, die durch starke Verfremdung der Buchstaben nicht für das Lesen optimiert ist.¹²

In Hamburg formierte sich Anfang der 1980er Jahre eine erste Writer-Generation mit wenigen Dutzend Akteur*innen. Stilistisch sind die 1980er und 1990er Jahre durch die hohe Quantität der Tags im Stadtraum geprägt. Ab 1993 kennzeichnet die Erstellung aufwändiger Konzeptwände die Hamburger Graffiti-Szene.¹³

Entstehung der Sammlung

Mirko Reisser sagt über sich selbst, dass er seit seiner Kindheit eine Sammelleidenschaft hat: Er begann nicht nur früh, verschiedene Dinge wie Steine und Fossilien intensiv zu sammeln, sondern diese auch zu kategorisieren und zu archivieren. Als er Mitte der 1980er Jahre anfang, Hip-Hop zu hören und schließlich 1989 selbst mit dem Sprayen begann, konzentrierte er sich ausschließlich auf Graffiti. Er hebt hier hervor, dass der Aspekt der Vergänglichkeit des Graffitis für ihn eine Art Befreiung von seiner »Sammelwut«

8 Martin Papenbrock/Doris Tophinke: Graffiti digital. Das Informationssystem Graffiti in Deutschland (INGRID). In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 15 (2018), S. 159–172. URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2018/5571>.

9 Der Begriff Writer schließt alle Geschlechter mit ein.

10 Papenbrock/Tophinke, wie Anm. 8.

11 Polly Lohmann: Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis. Berlin 2017, S. 77.

12 Doris Tophinke: HoPE iS BACK – Poetisches auf urbanen Wandflächen. In: Leseforum. ch – Online Plattform für Literalität 1 (2019), Räume der Poesie, S. 1–17, hier S. 9. URL: https://www.leseforum.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/656/2019_1_de_tophinke.pdf (Stand: 14.8.2020).

13 Heidi Pfeiffenberger: Style Writing. Skripturale Ästhetik zwischen Text und Bild am Beispiel von Karlsruhe und Mannheim. Karlsruhe 2018, S. 89.

war, da ein Graffiti, welches im Stadtraum gesprayt wurde, in seiner materiellen Beschaffenheit nicht sammelbar ist.

Doch auch wenn Graffiti an Wänden, Zügen oder sonstigem Stadtmobiliar als solche in ihrer Materialität nicht transportabel und archivierbar sind, hat Reisser dennoch über Jahre eine beachtliche Sammlung von Medien aufgebaut, die entweder konkret Graffiti im Stadtraum verhandeln oder Zeugnisse und Produkte der Szene sind.

So besitzt er bis heute jede Skizze, die er je angefertigt hat, und Fotografien von jedem Graffiti, das er selbst gesprüht hat. Dazu kommt, dass Reisser sich immer schon für die Entwicklung von Graffiti weltweit interessierte. Daher kaufte er nicht nur vermehrt thematische Publikationen, die ihm gefielen, und sammelte Zeitungsartikel sowie Magazine, in denen Graffiti erwähnt wurden, sondern er fotografierte auch Graffiti von anderen Writern, um die Entwicklung der Szene zu dokumentieren. Hierfür fuhr er nicht selten in andere Städte oder lief Bahngleise entlang, um an den entlegensten Orten nach beeindruckenden und geeigneten Motiven zu suchen.

Zeitgleich erweiterte sich für Reisser ein länderübergreifendes Netzwerk von aktiven Writern und so erhielten neben Postern, Flyern, Tickets, Stickern und Briefen auch sogenannte Graffiti-Zines Einzug in seine Sammlung. Diese *Zines* wurden *in der Szene für die Szene* in detaillierter Handarbeit und oft als No-budget-Print mit geringer Auflagengröße gestaltet, produziert und verbreitet. Wichtigste Inhalte waren neben Interviews mit Writern und Ankündigungen von Veranstaltungen vor allem die Fotostrecken, welche Einblicke in Graffiti in anderen Städten und teilweise anderen Ländern erlaubten.

Zudem bekam Reisser aufgrund seiner zunehmenden Popularität vermehrt Belegexemplare von Magazinen und Publikationen zugesandt, wenn Werke von ihm selbst abgebildet waren. Auch überließen ihm manchmal andere Writer ihre Fotos und persönlichen Erinnerungstücke wie Skizzenbücher oder auch Briefwechsel mit weiteren Writern und andere Sammler stellten ihre Graffiti-Archive zur Verfügung, die Reisser in seine eigene Sammlung einpflegte.

Von der Sammlung zum Archiv

Was zunächst als private Sammlung von Mirko Reissers selbst erstelltem und produziertem Material sowie von den Dingen, die ihn persönlich interessierten oder die er geschenkt bekam, entstand, wurde in den letzten zehn Jahren so umfangreich, dass er anfang, diese strategisch zu erweitern und zu einem Archiv auszubauen.

Sein Anspruch besteht dabei nicht darin, vorhandene Sammelreihen zu komplettieren oder zu komplementieren, sondern vielmehr, thematische Schwerpunkte auf die deutsche Graffiti-Szene der 1980er und 1990er Jahre mit Schwerpunkt auf den Hamburger Raum zu setzen und Bezüge inner-

halb seiner eigenen Sammlung aufzuzeigen. Sein Bestand grenzt sich auch insofern von einer archivarisch strukturierten Sammlung ab, als es ihm auch nicht darum geht, alle relevanten Materialien selbst zu besitzen oder deren Inhalte genau zu kennen. Teilweise reicht ihm ein Vermerk darüber aus, dass das Medium schon an einem anderen Ort steht oder in einer anderen Sammlung aufgelistet ist, um lediglich die Information über die Existenz und die Erreichbarkeit eines Gegenstandes zu dokumentieren. Ebenso fokussiert er sich auch nicht auf Schwerpunkte, wenn diese schon von einer anderen Person oder Institution gesammelt und gespeichert worden sind.

Der bedeutende Unterschied zwischen einer Sammlung und einem Archiv kann hier also durch eine Verschiebung der Motivation und Intention Reissers definiert werden. Als Sammler ging es ihm unter anderem auch darum, Materialien als Inspiration für sich und seine eigene künstlerische Arbeit zu nutzen. Aus Perspektive eines Archivars und sceneinternen Writern, sieht er seine Aufgabe und seine Stärke jedoch darin, Materialien zusammenzutragen, welche die korrekte Entwicklung von Graffiti aus verschiedenen Blickwinkeln und von verschiedenen Akteuren aufzeigen, und diese öffentlich zugänglich zu machen. Er selbst betont, dass er den Begriff des Archivs passender als den Begriff der Sammlung findet, da es ihm nicht um das Sammeln – im Sinne von Werte zusammenzutragen – geht. Er möchte vielmehr einen Ort schaffen, dessen Wert darin besteht, dass hier die Gegenstände der Graffiti-Szene aufbewahrt, aufbereitet und für wissenschaftliche Zwecke, aber auch für alle Menschen, die sich mit Graffiti auseinandersetzen wollen, öffentlich zugänglich gemacht werden. Daraus schlussfolgernd entsteht für mich der Gedanke, dass eine Sammlung ein Ort der Macht sein kann, an dem eine einzelne Person Besitz anhäuft und aufbewahrt. Im Gegensatz dazu wäre ein Archiv somit ein Ort der Wissensspeicherung, an dem Wissen, sei es physisch oder gedanklich, etwa durch eine Notiz, taktisch zusammengetragen wird, um dieses für die Öffentlichkeit abrufbar zu machen.

Das Archivmaterial heute

Der bewusst gesetzte Funktionswechsel von der Sammlung hin zu einem Archiv brachte eine Verschiebung mit neuen Kriterien und Fragestellungen innerhalb des zu sammelnden Materials sowie neue Sammelstrategien hervor. Gemäß Mirko Reissers Anspruch, das Archiv für alle Interessierten als Ort der Wissensgenerierung und Wissensvermittlung zugänglich zu machen, sammelt er seither sehr fokussiert und kontinuierlich Medien seit den Anfängen des Graffiti-Writings im New York der 1970er. Denn diese dokumentieren nicht nur, wie Graffiti und verschiedene Stile entstanden sind und sich nach Europa ausgebreitet haben, sondern sie machen die Graffiti-Entwicklung in Deutschland erst verständlich und kontextualisierbar. Hierzu sammelt er beispielsweise alle Bücher über die Lebenswerke von einflussreichen Graffiti-Künstler*innen, selbst wenn es ab einem gewissen Zeitpunkt in der Biographie keinen Bezug mehr zu der Graffiti-Szene gab.

Generell bleiben die Bücher und Magazine, die in einer nur sehr geringen oder limitierten Auflage erscheinen und somit selten zu bekommen sind, die Hauptarchivalien der Sammlung. Besonders hebt Reisser hier die Entwicklung hervor, dass Künstler*innen vermehrt ihre Bücher selbstbestimmt im Eigenverlag mit einer Auflage von 500 bis 1000 Exemplaren herausgeben, die oft zusätzlich mit Specials (z.B. mit Schablonen besprüht) ausgestattet und signiert sind. Diese sieht er als ein besonders bewahrenswertes und sammelwürdiges Handwerk an. Auch berichtet er von einem Wiederaufleben der *Zine*-Kultur. Waren dies in den Anfangsjahren selbstgebastelte Hefte, sind es heutzutage eher kleine, professionell layoutete Printheftchen mit Werken eines*r Künstler*in, die in minimaler Auflage (teilweise nur 25 Stück) erscheinen. Hinzu kommen Magazine in DIN-A5-Format von Sprüher*innen, die hobbymäßig einen kleinen Verlag betreiben, die in Hunderterauflage über kleine Läden vertrieben werden. Echte Raritäten in seinem Archiv sind zum Beispiel das allererste Graffiti-Magazin der Welt aus dem Jahr 1984, von dem bis 1994 nur weitere 15 Ausgaben erschienen sind, die Reisser alle besitzt.

Die unzähligen Zeitungsartikel, die über Graffiti erscheinen, sammelt er weiterhin, allerdings nicht mehr aktiv, da ihm Menschen aus seinem Netzwerk die Artikel zuspielen und teilweise ordnerweise stiften.

Zudem haben einige ehemalige Writer neben ihrem eigenen Fotomaterial ihre Skizzenbücher als Dauerleihgabe in Reissers Archiv gegeben oder ihm ihr eigenes Material geliehen, damit er es abfotografieren und digitalisieren kann. Diese Leihgaben, ob auf Dauer oder temporär, begrüßt Reisser, da, wie er betont, diese ansonsten in den meisten Fällen auf heimischen Dachböden lagern und verstauben würden. Doch auch Flyer, Tickets, Sticker und teilweise VHS-Cover erhalten weiterhin Einzug in das Archiv, wenn diese für ihn relevant für die Entwicklung des Graffitis erscheinen.

Als weiterer Beweggrund, mit seinem Materialbestand in die Tiefe zu gehen und zusätzlich einen lokalen Fokus zu setzen, kommt hinzu, dass Reisser gemeinsam mit drei anderen in der Graffiti-Szene beheimateten Künstlern zurzeit die Publikation eines Buchs über die Entstehungsgeschichte der Hamburger Graffiti-Szene von 1980 bis 1999 im Eigenverlag publiziert.¹⁴

In diesem Buch soll das subkulturelle Jugendphänomen Graffiti sowie die Aneignung des Hamburger Stadtraums vor allem anhand von unveröffentlichten Fotos und Skizzen von damals aktiven Writern aufgezeigt werden. Da der Fokus der meisten Fotos aus dieser Zeit ausschließlich auf dem fertigen Graffiti lag und kaum auf das Setting im direkten Umfeld einging, war es im Zuge der Recherche für die Herausgeber ein besonderes Anliegen, Fotos und Negative von Hamburger Writern zu bekommen, die auch die urbane Situation und Menschen aus der Szene zeigen. Zusammengekommen sind insgesamt 30.000 Fotos, welche die Herausgeber größtenteils gescannt und digital archiviert haben. Ausgehend von dem Fakt, dass kaum ein Graffiti,

14 URL: <https://einestadtwardbunt.de> (Stand: 1.7.2020).

das in den 1980er und 1990er Jahren entstanden ist, heute noch vorhanden ist, ging es nicht darum, Originale zu besitzen. Im Vordergrund stand vielmehr, die Fotos zusammenzutragen, welche Graffiti in dem Zeitraum im Hamburger Stadtraum entstanden sind und so zu dokumentieren wie sich die Szene selbst dargestellt und verhandelt hat.

Datenbank

Neben dem Sammeln und Zusammentragen von verschiedenen Medien ist für Reisser vor allem der Aufbau und Ausbau einer Datenbank essenziell: zum einen, um die Archivalien zusammenzuhalten, aber auch, um das zusammengetragene Material so zu sichern, dass Inhalte und Strukturen erkennbar und auffindbar sind und Verknüpfungen aufgezeigt werden können.

Dazu fotografiert oder scannt und verschlagwortet Reisser nach und nach jedes Medium, das in seinem Archiv lagert, und nimmt innerhalb der Datenbank zusätzlich die Einteilungen nach Person, Kunstwerk, Medien (Bücher und Magazine), Ereignissen (z.B. Ausstellungen) und Textarten vor. Er betont, dass diese akribische Speichermethode es erlaubt, dass jegliches Archivmaterial miteinander innerhalb der Datenbank verknüpft werden kann und sich somit leicht recherchierbare Bezüge herstellen lassen.

Die juristische Absicherung mitdenkend, muss er aber zugleich aufpassen, dass keine sensiblen Daten verknüpft werden: Denn Illegalität ist ein Thema, das immer mitschwingt und oft einen relevanten Erzählstrang innerhalb des Archivs darstellt. Auch wenn die illegal angefertigten Graffiti der 1980er und 1990er Jahre langsam in den Bereich der juristischen Verjährung kommen, da das Sprühen eines Graffitis maximal 30 Jahre lang als Straftat verfolgt werden kann, muss Reisser in manchen Fällen abwägen, ob und wie weit er sensible Daten offenlegt, wenn ein Sprayer nicht in Verbindung mit bestimmten Bildern oder nur unter bestimmten Pseudonymen auftauchen möchte.

Sammlungspraktiken und -strategien

Vor allem bei der Materialbeschaffung zu dem Hamburg-Buch zeigt sich, dass Mirko Reisser beziehungsweise sein Alias DAIM nicht nur weltweit bekannt, sondern auch sehr gut vernetzt ist. So kommt er über sein eigenes Netzwerk teilweise direkt an Materialien aus der Szene heran, aber auch an neue Kontakte durch ältere Sprayer, die wiederum andere Netzwerke und Zugänge zur Szene haben.

Die weitaus zeitaufwändigere Hauptarbeit der Materialbeschaffung findet allerdings nur in Ausnahmefällen persönlich, zum Beispiel auf Messen für Graffiti-Zines, statt, meistens ist sie auf Online-Recherchen beschränkt. Neben festen Sucheinträgen für anzukaufende Medien bei Ebay, recherchiert Reisser regelmäßig in den sozialen Netzwerken nach früheren Szenekon-

takten und danach, wer noch für ihn interessantes Material zum Beispiel zum Tausch haben könnte oder wer die eigene Sammlung eventuell in sein Archiv stiften möchte. Da das Tauschen immer auch eine Frage der Aus- handlung zwischen den Verhandlungsparteien ist, ist es wichtig, dass Reisser selbst über genügend Tauschmaterial als Währung verfügt, um zum Beispiel an Raritäten herankommen zu können. Mal tauscht er Materialien aus seiner eigenen Sammlung, die er doppelt besitzt. Manche Sachen kauft er aber auch im Hinblick auf einen guten Tauschwert an, von einigen sogar gleich mehrere Exemplare.

Auf die Frage, ob er emotional an manchen Archivalien hängt, antwortet er, dass er sich sehr gerne mit seiner Sammlung umgibt und den schnellen Zugriff auf diese genießt, aber nicht direkte Emotionen zu den Materialien aufbaut. Besondere Sachen, wie zum Beispiel das erste Graffiti-Magazin der Welt, wertschätzt er und ist stolz, solche Objekte in seinem Archiv zu haben.

Ziel und Funktion des Archivs

Das übergeordnete Ziel des Archivs ist es, einen Ort zu schaffen, der aus kultureller, sozialer und historischer Sicht eine alternative Geschichtsschreibung der Graffiti-Szene von innen heraus ermöglicht und diesen Wissenszugang wissenschaftlich nutzbar zu machen. Um zurück zur Ausgangsfrage zu kommen, was eine nichtinstitutionell angebundene Sammlung leisten kann, hat Mirko Reisser in dem Gespräch verdeutlicht, wie selbstbestimmt er zunächst seine Sammlung aufgebaut und diese sukzessiv und sehr strategisch zu einem Archiv erweitert hat. Durch die akribische Erstellung der Datenbank besteht die Möglichkeit, die Materialien nicht nur auffindbar zu machen, sondern auch Bezüge zwischen ihnen herzustellen. Eine solche partizipative Sammelarbeit ist sicherlich nur ohne eine feste institutionelle Rahmung und ohne eine Kontrollinstanz möglich. Dennoch wünscht sich Reisser, dass das Archiv längerfristig ausgelagert oder sogar ganz in eine Stiftung überführt wird, damit es zum einen finanziell abgesicherter ist, aber zum anderen über seine eigene Tätigkeit hinaus als Ganzes zusammengehalten und für wissenschaftliche Zwecke öffentlich zugänglich und nutzbar bleiben kann. Für die reine Regelung der Zugänglichkeit und Nutzbarkeit können eine Stiftung oder eine andere Institution als stabilisierende Faktoren fungieren, den ein Privatsammler so nicht leisten könnte. Nicht zuletzt, weil sich das Archiv bislang noch in den Atelier- und Büroräumen von Mirko Reisser befindet.

Dieser Zeitpunkt ist aber noch nicht erreicht, da das Archiv bisher nicht ohne Reissers Wissen, seine Erinnerungen und seine Kontakte weitergeführt werden kann. Dafür bedarf es vor allem einer Fertigstellung der Datenbank. Denkbar wäre trotzdem, die Datenbank bereits jetzt extern zugänglich und recherchierbar zu machen, um einen Überblick und Eindruck über den Archivbestand zu geben und sich zudem mit Sammlungen und Archiven, die einen ähnlichen thematischen Schwerpunkt haben, auszutauschen und zu

vernetzen. Im Hinblick darauf, dass es in dem Archiv viele wertvolle Stücke gibt, die selten angefasst werden sollten, ist ein weiterer Wunsch Reissers, dass es mehrere Buchveröffentlichungen und Ausstellungen mit und über das Material geben sollte. Dies würde vielen Menschen Zugang zu dem Material ermöglichen und im besten Fall einen Sammelkreislauf generieren, in dem eigene Publikationen aus dem Archivmaterial herausgebracht werden könnten, die wiederum Einzug in das Archiv erhielten.



Sanja Ewald
Universität Hamburg
Cluster of Excellence: Understanding Written Artefacts
Warburgstraße 28
20345 Hamburg
sanja.ewald@uni-hamburg.de